

A MUSICOLOGIA E A EXPLORAÇÃO DOS ARQUIVOS PESSOAIS

citation and similar papers at core.ac.uk

brought

provided by Cadernos E

Flávia Camargo Toni*

Livre-Docente no Instituto de Estudos Brasileiros-IEB/USP

Resumo

A possibilidade de se unir a metodologia da crítica genética à dos processos de criação aponta para o alargamento de horizontes da musicologia brasileira no tocante à exploração de arquivos pessoais dos nossos compositores.

Palavras-Chave

Processo de Criação • Musicologia • Arquivos Pessoais

Abstract

The possibility of linking the Genetic Criticism's methodology and the Creative Process point to the brazilians musicology's horizons enlarging, regarding the exploration of the personals archives of our composers.

Keywords

Creative Process • Musicology • Personal Archives

* Orientadora no Programa de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tem Bolsa de Produtividade em Pesquisa (CNPq) para o estudo dos processos de criação de Camargo Guarnieri e participa de Projeto Temático (FAPESP), coordenado por Telê Porto Ancona Lopez, onde os escritos de Mário de Andrade são analisados sob a luz da crítica genética.

Em seu clássico *Compêndio de Musicologia*, Jacques Chailley dedicou o “Prefácio”¹ ao esclarecimento de certos conceitos – como, por exemplo, musicologia – e à orientação dos iniciantes em questões de metodologia. Um dos subtítulos do capítulo é bastante promissor, pois o renomado autor explicou “Como tornar-se musicólogo”. Para ele, aqueles profissionais que praticam outras disciplinas e contribuem para o campo musicológico sem serem músicos – como bibliotecários que escrevem biografias de músicos, por exemplo – praticam a “musicologia externa”, porque a “interna” deve ser praticada por aqueles que, além de multidisciplinares, tenham a formação de músicos. Chailley não acreditava que se *fizesse* musicologia, mas que aos poucos amadurecemos conhecimentos que nos colocam dentro da disciplina, embora tenha iniciado um parágrafo profetizando: “A melhor maneira de converter-se em musicólogo é, num princípio, amar profundamente a música.”²

Chailley contou com vários colaboradores o que possibilitou a divisão do *Compêndio* em catorze capítulos, mais o acréscimo trazido pelo “Diretório Bibliográfico de Musicologia Espanhola” de Ismael Fernández de La Cuesta e C. M. Gil³, na versão traduzida. Assim, após o “Prefácio”, em “A investigação musicológica”, Simone Wallon e Elisabeth Lebeau abordaram desde temas relativos à pesquisa em obras de referência – as enciclopédias e dicionários especializados –, passando pela busca em Bibliotecas e arquivos, até tratar das bibliografias.⁴

Uma das colaboradoras, Simone Wallon, aprofundou o tema em livro solo, obra dedicada à documentação musicológica em território francês. Logo no início a autora explicou os propósitos da obra:

“Procurar quais trabalhos foram escritos sobre determinado assunto, documentar-se sobre um autor, encontrar uma boa edição recente de uma obra musical, documentos de cartório, descobrir onde foi conservada a edição original de uma obra de Bach, saber o que um compositor escreveu, o que há em certo fundo musical, onde encontrar a música contem-

¹ CHAILLEY, Jacques. *Compêndio de Musicologia*. Tradução de Santiago Martín Bermúdez. Madri: Alianza Editorial, 1991.

² Idem, *Ibidem*, p. 27.

³ Idem, *Ibidem*, p. 523-562.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 33-58.

porânea: quantas pesquisas não podem ser feitas sem o auxílio de repertórios e sem algum conhecimento dos próprios fundos musicais.”⁵

Dividido em três partes, com um anexo e dois índices, o trabalho apresenta em primeiro lugar os locais consultados normalmente pelos musicólogos que buscam documentação de pesquisa, organizados em sete capítulos: as bibliotecas; os arquivos – ambos com destaque para os principais fundos e acervos de Paris e redondezas –; institutos e arquivos musicais; filmotecas; centros de documentação de música contemporânea; discotecas e fonotecas; museus de instrumentos.

A distinção entre biblioteca e arquivo parece clara, na medida em que a este cabe a conservação de documentos, embora a autora tenha esclarecido que são comuns as instituições com os dois tipos, documentos e livros. Historiando o surgimento das bibliotecas musicais autônomas, contou que a do Conservatório de Paris foi criada em 1795 e a de Bolonha em 1798.⁶ De início, voltadas apenas para obras musicais, aí incluídos os tratados e métodos.

“É o desenvolvimento da musicologia na segunda metade do século XIX e primeira do século XX que modificará este conceito e levará à criação de bibliotecas musicais que conservam música impressa ou manuscrita, além de livros sobre música, revistas, instrumentos de trabalho e documentos necessários aos musicólogos, aí compreendidos os sonoros e os iconográficos.”⁷

E eis que transparece o que Wallon entende por biblioteca bem fornida para musicólogo; na medida em que, na seqüência, ao explicar que nem todas as bibliotecas musicais acompanharam este movimento, citou a British Library, de Londres, que manteve sua Sala de Música – uma seção do departamento geral de livros – dedicada, apenas, à música impressa.

Em 1983, A. Alexandre Bispo fez um balanço sobre a história recente e as novas possibilidades de desenvolvimento da musicologia no momento em que se

⁵ WALLON, Simone. *La documentation musicologique*. Paris: Beauchesne, 1984.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 13.

⁷ Idem, *Ibidem*.

inaugurava a sua primeira sociedade brasileira. A situação exigia o esboçar de um panorama para situar o Brasil em relação às Américas, em área cuja metodologia de pesquisa é calcada, tradicionalmente, na exploração de documentos e estudos destas fontes. Assim, detectando uma tendência na orientação “de vários países latino-americanos”, citou Fritz Bose (1906/1975) por oportuno:

“Como a história do continente americano apenas começa relativamente tarde e como pouco se pode falar de uma vida musical própria antes do século XVIII, a tarefa de uma pesquisa musical sul-americana deveria parecer não muito difícil. No entanto, ela se torna difícil, porque nos países colonizados não existe uma tradição de documentação, de forma que a localização de fontes e dados para pesquisas históricas oferece muito maiores dificuldades do que nos países cultos, que possuem arquivos e coleções de atas existentes há séculos. Arquivos e bibliotecas surgiram na América do Sul somente no tempo mais recente, de forma que o historiador muitas vezes deve juntar o material de fontes por si próprio em trabalho miúdo e com muito esforço, e muito freqüentemente é graças ao acaso daquilo que eles levantam, aqui e ali, em documentos importantes. Esta é uma circunstância que não pode deixar de ser considerada quando se observam os inícios, ainda tão cheios de falhas, de uma historiografia musical e na edição de monumentos musicais e documentos na América do Sul. (...)”⁸

Bispo alertou para a necessidade de se relativizar tais afirmações para o caso do Brasil porque “(...) no concernente à existência de arquivos, tornar-se-ia necessário estabelecer diferenças regionais e locais.”⁹

Na verdade, a diferenciação não deve ocorrer apenas no sentido geográfico, principalmente porque hoje possuímos arquivos distribuídos entre os quatro pontos cardeais, aqui compreendidas bibliotecas especializadas, coleções de registros sonoros e documentação vária como partituras, matérias extraídas de periódicos, fotografias, correspondência, entre outros. E não são pou-

⁸ “Südamerikanische Musikforschung”, *Acta Musicológica*, 29, 1957, p. 43-45, aqui p. 43. Citado em: BISPO, A. Alexandre. “Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil”. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Musicologia, a. 1, n. 1, 1983, p. 25.

⁹ BISPO. “Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil”. *Op. cit.*, p. 26.

cos os endereços conforme informação do guia *Viva Música*¹⁰, publicação comercial que tem o mérito de atualizar seus dados periodicamente. No ano de 2006 ali figuravam sessenta e nove, sendo quatro Academias, oito Acervos, nove Arquivos, dez Bibliotecas, dois Centros, duas Discotecas, dois Centros de documentação, um Conservatório, uma Escola, uma Faculdade, uma Fundação, quatro Institutos, dois Laboratórios, um Memorial, seis Museus da Imagem e do Som, seis Museus, duas Rádios, uma Sociedade Musical e, aqui designados num mesmo grupo, seis outras indicações incluindo desde acervos de conjuntos até o de grandes instituições como o Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo.

Não é o caso de questionar os critérios da publicação, pois não é ela quem nomeia tais instituições que vêm, apenas, distribuídas por cidade e em ordem alfabética. No entanto, como diferenciar um Centro de documentação de uma Biblioteca e esta de um Museu ou de um Instituto?

De qualquer forma, independentemente da tipologia da documentação abrangida e independentemente, também, da forma como ela está representada no mapa do Brasil, há circunstâncias históricas e campos de pesquisa para os quais os dados são praticamente inexistentes, o que exige que seja feita uma abordagem diversa para se estudar qual a possível “paisagem sonora” vivida no período em questão. Os musicólogos que trabalham com a música produzida entre os séculos XVI e XVIII estão familiarizados com o tema, ainda que hoje possam contar com os acervos portugueses, também. E a penúria se acentua quando a busca diz respeito ao texto musical estabelecido sobre papel, ou seja, a partitura.

Por outro lado, e contrastando com as situações de penúria, frequentemente os musicólogos são surpreendidos com a notícia da reabilitação ou descoberta de acervos importantes mantidos por particulares e que passam a integrar alguma instituição pública ou privada.

Não se trata, aqui, de estabelecermos comparações entre países tão diversos e culturas tão distantes, uma vez que é sabido, por exemplo, que as bibliotecas musicais portuguesas e brasileiras também possuem história bastante recuada no tempo. A prática musical lusitana do século XVIII ecoou no monarca, que se transferiu para o Brasil em 1808 trazendo partituras que forma-

¹⁰ FISCHER, Heloísa (org.). *Viva Música!:* Anuário 2006. Centros de documentação e Acervos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; UNESCO; Funarte, 2006, p. 90-95.

ção o primeiro acervo da Real Biblioteca do Rio de Janeiro, aberta ao público em 1814. A corte portuguesa cultivava enfaticamente a música desde, pelo menos, D. João IV e, no reinado de D. João V, Lisboa contava com documentação musical de envergadura, infelizmente perdida durante o terremoto que destruiu parte significativa da cidade.

O que o trabalho de Simone Wallon traz à baila é o fato de que os acervos musicais franceses estão aparentemente ordenados e habilitados para a pesquisa, ou seja, eles possuem guias, repertórios, inventários, listas, índices, enfim, sistemas de busca que facilitam a consulta. Mais do que isso, delineando os arranjos das coleções documentais, garantem ao estudioso a possibilidade de recuperação de todo e qualquer dado para que ele não se perca em meio às centenas de fólios comuns em acervos relativamente completos. Embora a construção de instrumentos de pesquisa, como os mencionados, dependa da formação de especialistas nas diversas áreas do conhecimento, o tema merece atenção porque um profissional com tal perfil interessa à comunidade científica e expande o temário das monografias de nossas pós-graduações. Torna-se possível combinar os conhecimentos de áreas do saber como a Arquivologia, a Biblioteconomia, a História e a Música, dando ensejo à formação de profissionais que possam interpretar ou reinterpretar coleções de documentos onde, além de se recuperar dados que aparentemente estão perdidos, seja possível estudar quais os usos anteriores destas mesmas coleções.¹¹

Arquivos pessoais e pesquisa

No universo da Musicologia que se calca, sobretudo, nas fontes primárias de pesquisa, a possibilidade de trabalhar com os acervos pessoais é promissora. Durante o século XX, na esfera internacional, tais acervos foram explorados visando-se o estudo da gênese das obras, as correspondências entre profissionais do mesmo ofício, a história das instituições – públicas ou privadas –, de forma que alguns deles, inclusive, aguçaram a curiosidade dos estudio-

¹¹ Eis o caso, mesmo que bastante datado, do *Recitativo e Ária* atribuído ao Padre Caetano Melo de Jesus, peça localizada na Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Esta única partitura em meio aos fólios da documentação proveniente da Academia Brasileira dos Renascidos estava na Universidade de São Paulo desde a década de 1930, na Coleção Lamego, e foi exemplarmente analisada só vinte anos após por Régis Duprat.

sos. Neste sentido, o arquivo que pertenceu ao compositor Henry Cowell foi exemplar, na medida em que o signatário redesenhou o traçado da música norte-americana, foi intelectual de relevo à frente de iniciativas que aproximaram outros profissionais e países, além de possuir personalidade polêmica.

George Boziwick, também compositor, curador da Coleção Musical Americana da Divisão de Música da Biblioteca Pública de New York, apresentou sumariamente o acervo em artigo que procurou explicar, em primeiro lugar, por quais motivos tais papéis teriam permanecido por tanto tempo proibidos para a consulta, uma vez que Cowell faleceu em 1965 e a franquia aos documentos se deu a partir de junho de 2000.

Desde cedo Henry Cowell (1897/1965) demonstrou possuir algo próximo ao que se convencionou chamar de genialidade, já que inventou o “cluster”, participou do grupo que forneceu as bases para o estudo do Coeficiente de Inteligência (QI) e era um homem belo a ponto de chamar a atenção das pessoas. Filho único, foi muito mimado por três mulheres que se encarregaram de “coisificar” sua vida, ou seja, mãe, tia e esposa, em separado ou concomitantemente, documentaram todos os aspectos da expressão do homem e do artista colecionando diários, anotações do estudante, tíquetes de concerto e de metrô, programas musicais, matéria extraída de periódicos, fotografias, cartas – as primeiras de 1906 –, guardanapos de certos restaurantes onde foram comemoradas apresentações importantes, depoimentos delas mesmas ou de terceiros sobre o artista, mechas de cabelo, além de condecorações e demais papéis da vida pública e privada.

O conjunto de dados importa para a história da música contemporânea da América do Norte, para musicólogos e etnomusicólogos, como a sociólogos e historiadores em geral, pelo menos porque o compositor percorreu vários palcos como representante oficial do Governo, tocando na Rússia e em Cuba, inclusive; fundou a New Music Edition e a New Music Quarterly Recordings, ou seja, uma editora e uma gravadora; foi autor de obra de interesse teórico; foi importante animador de séries de concertos de música de vanguarda, tanto na Califórnia quanto na cidade de New York; esteve entre as principais autoridades na obra de Charles Ives e foi casado com Sidney Cowell, importante estudiosa da Música Folclórica.

Mas se o acervo contém tanta matéria de interesse, porque teria permanecido tanto tempo fechado ao público, uma vez que Sidney só permitia a consulta de pessoas por ela selecionadas conforme o tipo de interesse que nutri-

am pela obra do marido. Boziwick aventa duas possibilidades principais: de um lado, porque Cowell esteve preso entre 1936 e 1940, acusado de homossexualismo, tendo sido perdoado ao se casar com Sidney, em 1942; de outro, porque após a morte dele, a viúva pretendia manter a memória do compositor, cabendo a ela várias tentativas de relatos biográficos. De qualquer forma, o malefício para o estudo e para a divulgação da obra do compositor não poderia ter sido maior, uma vez que acervo com tal riqueza de informações só foi aberto ao público trinta e cinco anos após a morte dele. Como é sabido, temas de tamanha relevância devem estar presentes em dissertações, teses, ensaios e artigos de divulgação para que o pensamento e a criação destes homens possam circular e ganhar novas dimensões entre as gerações que os sucedem.

Para a Arquivologia, o artigo em questão traz outro aspecto de relevo na medida em que ele alerta para os problemas advindos da manipulação de um acervo de proporções quase monumentais: formado por três pessoas, sem contar com a provável colaboração do signatário, e reacomodado em suas pequenas porções, sofreu várias tentativas de classificação destruindo, às vezes de forma irremediável, conjuntos de significados que certos documentos manteriam entre si.

Como ficou dito, disciplinas como a Biblioteconomia e a Arquivologia são parceiras de extrema valia na pesquisa musicológica, na medida em que podem localizar sentidos entre as peças de um acervo pessoal ou sistematizar fontes e construir obras de referência que auxiliem na ordenação de conteúdos. No entanto, como tratar grupos de partituras que tenham sido anotadas por maestros diversos se, no caso das Bibliotecas, o foco recai nos autores, editores, casa publicadora, entre outros. Ou seja, quer tais partituras estejam alocadas numa biblioteca ou num arquivo, a captura de tais informações pessoais se dará de forma diferente, mas importa estudar a possibilidade de se planejar uma recuperação das anotações, por mais variadas que sejam.

A pesquisa de John Bewley sobre os sinais e marcas deixados pelo regente Eugene Ormandy (1899-1985) sobre as partituras é exemplar. Arquivista e catalogador na Biblioteca de Música da Universidade de Buffalo, Bewley enfatizou o interesse na análise das marcas de interpretação deixadas pelo maestro, tanto nas obras de sua biblioteca particular, quanto naquelas das orquestras que regeu. Mesmo ciente de que tal conjunto de marcas não poderia traduzir a complexidade da preparação de uma obra a ser interpretada, o autor destacou que aquelas marcas “... podem oferecer informações substanciais

sobre muitos aspectos do processo de preparação de um regente.”¹² A análise se destaca porque Ormandy deixou discografia expressiva, possibilitando, também, um estudo sobre a História da interpretação orquestral durante o século XX, logo, possibilitando o confronto entre os sinais e a tradução deles através dos registros sonoros. No entanto, cumpre ressaltar que este tipo de análise – ou seja, o estudo das marcas de certa personalidade sobre sua coleção – só se torna possível na medida em que musicólogos, arquivistas e biblioteconomistas colaborem, desenvolvendo códigos de sinalização ou de organização que traduzam tais constâncias ou sentidos nos conjuntos documentais. Ou seja, dentre milhares de partituras reunidas em um acervo, as características daquela coleção em particular poderiam não ter sido notadas caso se efetuasse a indexação e tombamento de praxe, cabendo ao acaso a possibilidade de recuperação futura daquela coleção.

Outro aspecto do artigo de Bewley chama a atenção porque a análise das partituras do regente, buscando uma provável lógica na forma de interpretar as obras dos autores, aproxima-se dos estudos dos processos de criação, campo praticamente inexplorado na musicologia brasileira.

“De um projeto mental a uma obra”

No Brasil os estudos musicológicos foram introduzidos tardiamente nas Universidades, sendo que o primeiro mestrado – da Universidade Federal do Rio de Janeiro – data de 1980, seguido de outras cinco instituições que lançaram seus programas até 1993: Conservatório Brasileiro de Música (1982), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1987), Federal da Bahia (1990), UniRio e Universidade de São Paulo, concomitantemente, (1993). O primeiro programa de doutorado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi instaurado em 1995¹³.

¹² BEWLEY, John. “Marking the way: the significance of Eugene Ormandy’s score annotations”. *Notes*. Middleton: Music Library Association, vol. 59, n. 4, jun. 2003, p. 828.

¹³ “Dissertações de Mestrado defendidas nos Cursos de Pós Graduação *Stricto Sensu* em Música e Artes/Música até Dezembro de 1996”. *Opus* – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. s/l: Anppom, ano 4, ago. 1997, p. 80-94.

A própria introdução dos programas de pós-graduação no Brasil foi um tanto tardia, tomando-se como exemplo o do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, cujo programa de doutorado entrou em vigor em 2006, ou seja, trinta e seis anos após a fundação do Departamento. Mas o fato não explica que algumas áreas de interesse da Musicologia continuem sem exploração, caso, por exemplo, dos laboratórios de acústica, dos programas em performance, para não nos atermos em questão mais complexa, como a da ausência da Etnomusicologia.

Quanto aos temas das pesquisas que vêm sendo empreendidas, importa, aqui, destacar a lacuna causada na formação de quadro mais completo da História da Música, quais sejam, as pesquisas que se valem das fontes documentais preservadas em nossos acervos, movimento inverso à crítica tecida por Joseph Kerman. Ele narra de que forma musicologia, teoria e análise convergiram e ganharam popularidade nos Estados Unidos a partir da década de 1950 a ponto de, trinta anos decorridos o autor desabafar: “Em musicologia, a preparação de edições e os estudos de natureza documental e arquivística ainda constituem a tradição dominante em teses de doutoramento.”¹⁴

Não se trata da importação de metodologia norte-americana ou da divulgação de interesses que não sejam compatíveis com a nossa realidade, pois eventualmente o que ocorre é o desconhecimento a respeito dos conteúdos de nossos acervos e, talvez mais grave – ainda que afirmação empírica –, o desconhecimento sobre as potencialidades da exploração de um arquivo pessoal.

Na base do interesse pela exploração de tais acervos reside uma área de pesquisa que já firmou presença entre os estudiosos e, após a formação das primeiras gerações de especialistas, deu margem à ampliação de conceitos em relação a suas origens. Como será visto adiante, o estudo dos processos de criação dos compositores possuem uma área denominada, em inglês, de *Creative Process*, linha de trabalho que possui metodologia muito próxima à *Critique Génétique* francesa, designação restrita à Literatura e com produção expressiva no Brasil sob a designação de Crítica Genética.

Na Música há poucos trabalhos brasileiros com este viés, embora a metodologia não seja nova, uma vez que comum à teoria literária e à tradição da

¹⁴ KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 154.

filologia alemã. Em meados do século XIX, Gustav Nottebohm (1817/1882), talvez inspirado pelos avanços daquela disciplina de seu país, demonstrou a importância da análise profunda dos cadernos de rascunhos onde Beethoven registrou idéias, trechos e esquemas de suas obras. Aliás, naquele momento havia certa ênfase no cuidado com o estabelecimento do texto musical, o que em parte justifica o interesse pelas edições Urtext, vale dizer, as edições que prometiam a leitura de um texto sem interferências de um editor.

Recentemente Lewis Lockwood sintetizou o que representa para a musicologia a possibilidade de entrar em contato com os traços da criação de um autor do porte de Beethoven e, por isso, vale a longa transcrição:

“Os cadernos de anotações e rascunhos que Beethoven usou ao longo da vida oferecem ricas evidências de seu caráter criativo, em virtude do seu conteúdo e da sua preservação. Eles também nos oferecem uma espécie de diário artístico em muitos volumes, que cobrem desde o começo até o final de sua vida, em 1827, e que contêm uma infinidade de suas obras, menores e maiores. Depois de usar folhas soltas para as notações musicais, Beethoven passou a usar regularmente cadernos pautados em 1798, época em que começou a trabalhar no primeiro de seus quartetos para cordas. Daí em diante, organizou sua rotina criativa de tal maneira que a qualquer momento podia fazer uso de seu caderno, feito de páginas de pauta musical encadernadas, ou costuradas, nas quais planejava e elaborava a forma e o conteúdo detalhado de uma determinada composição, qualquer que fosse seu tamanho e importância. (...) O fato de ele ter conservado seus cadernos musicais durante tantos anos com cuidado maior do que aquele com que guardou suas partituras autógrafas definitivas sugere que ele estava mantendo, efetivamente, um registro de seu desenvolvimento.”¹⁵

Adiante, Lockwood caracteriza outro grupo de manuscritos de Beethoven, páginas soltas preenchidas entre meados de 1780 até o final da década seguinte, quando o compositor passou a empregar os cadernos. Conjunto de 124 folhas, no acervo do Museu Britânico desde 1875, traz

¹⁵ LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. Trad. de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: Códex, 2004, p. 39.

“(...) pautas musicais autógrafas, umas poucas cópias de trabalhos de outros compositores – Haendel e Mozart – e uma enorme quantidade de rascunhos amontoados, pedaços de idéias musicais, pequenas peças, obras inacabadas, como o romance (sic), exercícios, alguns apontamentos verbais e rabiscos de toda espécie. A coleção oferece uma visão dos primeiros trabalhos de Beethoven e do fermento com o qual estava começando a forjar sua identidade profissional, refletindo suas aspirações como compositor, como pianista e como improvisador. O portfólio contém elos com algumas outras folhas soltas do mesmo período, mas, visto como um conjunto, mostra que, desde o começo da carreira, Beethoven planejava e elaborava as idéias para movimentos e para obras inteiras, e que guardou essa massa incipiente de papéis musicais enquanto viveu, junto com seus cadernos de rascunhos. Como resultado, temos algum material preliminar de composição de algumas de suas primeiras obras, tanto as que escreveu em Bonn, quanto algumas das obras mais importantes – aquelas com os números de Opus – dos primeiros anos de Viena.”¹⁶

Assim como Lockwood, Joseph Kerman analisou os rascunhos e esboços de Beethoven – notadamente os mais antigos, dentre os quais está a Coleção acima referida – destacando a diferença não apenas física entre os cadernos e as folhas soltas. Em artigo de 1970, após longa descrição das coleções de autógrafos, que hoje ocupam acervos distantes do globo, ele concluiu:

“O uso do caderno de rascunho, ao invés das folhas soltas permitiu a Beethoven rascunhar de forma sistemática e mais freqüente. Ele ia tornando-se gradualmente mais sério e mais confiante em composição, e de alguma forma isto forçou uma mudança em sua rotina de composição. (...)”¹⁷

Para a teoria literária, os avanços da musicologia provavelmente não surpreenderam, na medida em que a partir de sistemática semelhante – a da própria filologia – várias obras ganharam o formato de edições críticas.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 86-87.

¹⁷ KERMAN, Joseph. “Beethoven’s Early Sketches”. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, vol. 56, n. 4, 1970, p. 522.

Durante o século XX a possibilidade ou a promessa de se galgar passo a passo as etapas que resultaram na criação das obras literárias e musicais passou a alimentar nova série de estudos sobre os esboços de Beethoven e, na França, nasce a Crítica Genética.

Almuth Grésillon acompanhou de perto o nascimento da crítica genética e apontou o ano do evento: 1979¹⁸. Nesta data a editora Flammarion publicou os *Ensaio de crítica genética*, onde Louis Aragon explicava porque doara seus manuscritos ao *Centre National de Recherches Scientifiques* – CNRS – e as demais colaborações do volume também adotavam a denominação¹⁹. A própria Grésillon definiu:

“A crítica genética, tal como praticada há vinte anos, é um método de aproximação da literatura que visa não a obra concluída, mas o processo da escrita. Processo que deixou traços nos documentos de todas as espécies: notas de leitura, cadernetas, cadernos, planos, esboços e cenários, rascunhos de redação, provas corrigidas, etc. (...) É através das rasuras e reescrituras que o geneticista reconstrói as etapas sucessivas da elaboração textual. O processo não é acessível diretamente, mas resulta de uma reconstrução que se torna possível pelos índices contidos no espaço gráfico do manuscrito.”²⁰

A mesma autora, ao descrever os tipos de documentos genéticos, introduz tema que será retomado adiante, mas que aqui pontua também por conceituar o que vem a ser a crítica genética. Ao salientar que mesmo que fosse possível recuperarmos todos os papéis com as marcas desenhadas e rabiscadas por algum autor, marcas que apontam na transformação de idéias geradoras que conduziram à conclusão de certa obra, ainda assim esta documentação “(...) representa somente uma ínfima parte do processo criativo que leva de um projeto mental a uma obra.”²¹

¹⁸ GRÉSILLON, A. “La critique génétique aujourd’hui et demain”. Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174> (acesso a 22/02/2008).

¹⁹ HAY, Louis. “Qu’est-ce que la génétique?” Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=44566> (acesso a 8/03/2008).

²⁰ GRÉSILLON, A. “La critique génétique aujourd’hui et demain”, *op. cit.*.

²¹ GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética*. Trad. Cristina de Campos Velho Birck; Letícia Cobalchini; Simone Nunes Reis; Vincent Leclercq. Supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 134. O grifo é nosso.

Embora processo de criação e crítica genética não se pautem em metodologia idêntica, as duas áreas de pesquisa tratam de objetos que não importam apenas por seus produtos finais – as obras acabadas –, mas preocupam-se com o trabalho em se fazendo, em suas fases anteriores ao resultado final, a elaboração no que ela deixa testemunhos materiais para a observação. E no Brasil a crítica genética já possui um espaço certo na produção científica, ou seja, tem gerado dissertações, teses e obras de referência.²²

Em Música o ressurgimento da disciplina está associado, curiosamente, a causas semelhantes observadas na Europa e nos Estados Unidos. Louis Hay, considerado um dos pais da crítica genética, estudioso que figurou naquela publicação de 1979 e que instalou o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM, de Paris –, apontou que um dos motivos possíveis de divulgação da disciplina se daria à vaga de aquisição ou incorporação de acervos pessoais a instituições públicas e privadas²³. Segundo ele, as últimas duas décadas do século XX foram caracterizadas por um incremento no rol de acervos e documentos arrematados em leilões ou que foram doados por particulares às instituições públicas e privadas da França.

O fenômeno ecoou na Música onde o estudo das fontes autógrafas “explodiu” no último quarto do século XX, conforme F. Sallis e P. Hall, atribuindo tal explosão a um aumento “dramático” do número de instituições voltadas para a “(...) promoção e estudo do trabalho do século XX”²⁴. Aliás, o livro destes autores é todo ele voltado para o repertório daquele século, o que o título da obra não nega, e organizado de forma didática, de maneira a contemplar desde os primeiros cuidados com a documentação de arquivo e biblioteca, como o manuseio de papéis delicados, até a classificação e transcrição de textos musi-

²² Na esfera paulista a crítica genética já demonstrava vitalidade quando, em fevereiro de 2000, o Núcleo de Apoio à Crítica Genética (NAPCG) da Universidade de São Paulo oficializou seu funcionamento reunindo três equipes: Mário de Andrade (IEB/USP), coordenada por Telê Porto Ancona Lopez; Centro de Estudos da Crítica Genética (PUC/SP), coordenada por Cecília Almeida Salles; Laboratório do Manuscrito Literário (FFLCH/USP), coordenada por Philippe Willemart. Um desdobramento da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário – hoje Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética – mantém atividade regular incentivando e promovendo cursos e debates, e trazendo especialistas do exterior. Por outro lado, a APCG prepara o IX Congresso para o ano de 2008 e sua revista oficial, a *Manuscritica*, já possui catorze números.

²³ HAY, Louis. “Qu’est-ce que la génétique?”, *op. cit.*

²⁴ HALL, Patrícia; SALLIS, Friedemann. *A handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 1.

cais, o trabalho sobre documentação anexa – como a correspondência –, contemplando, ainda, o tratamento das novas mídias e suportes tão diversos do material em papel. Foram eles que observaram que há muito a cultura ocidental cultiva os documentos manuscritos, hábito que remonta ao século XIV e encontrou grande aceitação no Renascimento, quando os traços de escritores e artistas plásticos continuaram a ser preservados. E explicaram, “(...) a idéia de que um esboço ou rascunho tem algum valor e deveria ser conservado, está intimamente ligada ao aparecimento de nosso moderno conceito de obra de arte.”²⁵

Adiante, e para introduzir o propósito da obra preparada por eles, Sallis e Hall afirmaram que nos Estados Unidos a “revoada anual de verão” em direção aos arquivos e fundações – em geral da parte dos doutorandos – tem demonstrado que os alunos não estão preparados para trabalhar com tais rascunhos. Embora eles não tenham arriscado um perfil para o estudioso que se dedica à disciplina, ao declarar que não evitaram as sobreposições de campos interdisciplinares, acrescentaram: “Os estudos dos rascunhos estão melhor situados naquele espaço onde a História e a Teoria da Música se sobrepõem.”²⁶

Dentre as fundações constituídas para a preservação, guarda e exploração de autógrafos de compositores durante o século XX, a Paul Sacher, na Basileia, acolhe as coleções pessoais de signatários como Luigi Nono, Luciano Berio, Igos Strawinsky e Pierre Boulez, para citar apenas alguns poucos. Recentemente, P. Decroupet preparou a edição de uma das peças daquele acervo, *Le marteau sans maître*, de Pierre Boulez, demonstrando a possibilidade de enriquecimento para a musicologia. Além do esboço a lápis da peça, de uma cópia de autor e do esboço parcial de uma das partes do *Marteau*, há documentação complementar sobre a gênese, como cartas e notícias sobre a estréia. Ao saudar a edição, Peter O’Hagan elogiou que através dela fosse possível acompanhar o método de trabalho de Boulez durante a criação, ou seja, acompanhar passo a passo o desenvolvimento dos planos e esboços do músico possibilita a falsa ilusão de estarmos ao lado dele enquanto ele trabalhava, o que, no caso do *Marteau*, é um período superior a três anos.²⁷

²⁵ HALL; SALLIS, *op. cit.*, p.1.

²⁶ HALL; SALLIS, *op. cit.*, p. 3.

²⁷ O’HAGAN, Peter. “From Sketch to Score: a Facsimile Edition of Boulez’s ‘Le Marteau sans Maître’”. *Music & Letters*, vol. 88, n. 4, 2007, p. 632-644. Disponível em <http://www.ml.oxfordjournals.org> (acesso em 29/02/2008).

Autor vivo, a obra de Boulez ou de qualquer outro compositor que venha empregando o computador colocará outra natureza de questões no que diz respeito ao acompanhamento do planejar e maturar de suas obras. O computador veio transformar os hábitos da escrita, tanto no campo literário quanto no musical, isto é um fato para aqueles que pretendem estudar os processos de criação da música produzida a partir da década de 1990, pelo menos. O emprego do computador se generalizou porque representa não apenas uma ferramenta que simplifica a rotina do registro das idéias sobre um papel, mas também porque os sintetizadores e outros artefatos acabaram por ser integrados ao plano da criação, elemento constitutivo da linguagem, como na música eletroacústica.

Para não fugir do foco em questão cabe um parêntese na medida em que aparentemente o conceito de crítica genética e de processo de criação em Música parecem se chocar com a possível ameaçadora ausência de manuscritos da produção contemporânea e futura, tendo em vista o emprego massivo do computador. Na verdade, o tema não é novo e vem merecendo discussão rica da parte, especialmente, dos literatos²⁸.

Na Música observa-se hoje em dia três tendências de pesquisas estudando os processos de criação dos compositores do passado e do presente:

a) escola norte-americana associada a William Kinderman e Lewis Lockwood

Nos Estados Unidos, em meados da década de 1960, os estudos dos manuscritos e dos processos de criação tornaram-se muito populares, principalmente aqueles focalizando a obra de Beethoven, embora ali e no resto do mundo houvesse exemplos semelhantes abordando as obras de autores de todos os tempos. Como seus colegas, J. Kermann também se debruçou sobre os rascunhos de Beethoven e percebeu que uma das dificuldades do trabalho residia no fato de que tais documentos estavam dispersos entre acervos de vários países, não estavam classificados e descritos adequadamente e estavam misturados em suas partes, ou seja, havia pedaços de encadernações que foram

²⁸ Veja-se, por exemplo, os artigos publicados em *Genesis*, revista dedicada à crítica genética, de publicação regular, bem como os artigos oferecidos pelo *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM – em sua página na Internet. No Brasil, o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética da Universidade de São Paulo tem congregado estudiosos de outras entidades e, junto à Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética vem alimentando produção regular que reflete o assunto, entre outros.

separados e integrados a coleções diferentes durante as sucessivas compras e leilões a que foram submetidos. O professor norte-americano, aliás, especializou-se nos rascunhos mais antigos do compositor e ao lado de Lewis Lockwood e Alan Tyson chegaram a fundar a “Beethoven Studies”, série da Cambridge University Press, voltada para a edição dos manuscritos²⁹. Com o amadurecimento da área, Kermann fez um balanço sobre o progresso do conhecimento, reconhecendo dois perfis principais de estudos: de um lado, aqueles que se dedicavam à “criação musical” e, de outro, os que trabalhavam com os “estudos de rascunhos”. Agora era possível perceber com nitidez que o processo de composição não está restrito às marcas que o músico deixa sobre os papéis, daí que nem todo autógrafo – seja ele um esboço, um rascunho, um plano ou um projeto – esteja necessariamente afeiçoado à criação ou ao processo de composição, porque é mais complexo que as indecifráveis notas e rabiscos que demandam tanto tempo de elucidação dos especialistas.³⁰ Isto não quer dizer que o esforço dedicado à elucidação de tais rasuras seja em vão, pelo contrário, é a soma destas parcelas que eventualmente poderá aprofundar o conhecimento sobre o repertório de cada autor.

b) os acervos do século XX

Os musicólogos centrados na produção do século XX têm trabalhado sobre acervos distribuídos globalmente, embora o conjunto mais expressivo esteja localizado na Fundação Paul Sacher que, como já se sabe, possui os acervos pessoais dos mais notórios compositores contemporâneos, uma vez que entre os signatários constam os nomes de autores vivos, como Pierre Boulez. Na decifração destes milhares de fólios os pesquisadores que ali trabalham vêm se destacando também na área da arquivística, na busca da construção de instrumentos de pesquisa que recuperem as informações. A tarefa, no caso da metodologia que vem sendo

²⁹ KERMAN, Joseph. “Sketch Studies”. *19th Century Music*. Berkeley: University of California Press, vol. 6, n. 2, 1982, p. 175. Aliás, a editora da Universidade de Nebraska (*University of Nebraska Press*) também pensou em série semelhante, a *North American Beethoves Studies*, inaugurada com um volume editado por William Kinderman, o *Beethoven's Compositional Process*, de 1991. O mesmo Kinderman, pianista renomado, participou de série voltada para os processos de criação, a *Studies in Musical Genesis ans Structure*, da Oxford, com *Beethoven's Diabelli Variations*, de 1987.

³⁰ KERMAN. “Sketch Studies”, *op. cit.*, p. 174.

desenvolvida por eles, está intimamente associada ao estudo dos processos de criação da forma como foi entendida pelo *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM –, ou seja, objetivando a organização de dossiês genéticos reunindo as etapas de elaboração do pensamento artístico.

c) o alargamento do conceito de processo de criação

A tendência mais moderna de pesquisa na área voltada para os processos de criação pode ser observada nas publicações que resultaram de parcerias entre a Universidade de Montreal e os musicólogos do *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* – IRCAM (Paris) –, que, por sua vez, trabalham muito próximos à orientação do *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* – ITEM. Em 1993, Peter Szendy, do laboratório francês, foi o responsável pelo número temático de *Genesis*³¹ – *Écrits musicaux aujourd'hui* –, revista mantida pelo ITEM, onde intérpretes e compositores falaram sobre suas relações com o registro e a leitura do texto musical, no momento em que a mão avança sobre o papel – ou sobre o teclado – para firmar idéias, ou quando os olhos e os ouvidos buscam as origens de certas células ou motivos musicais na partitura feita pelo autor.

Catorze anos depois, *Circuit*, o periódico do Departamento de Música canadense dedicado à música contemporânea, retomou a questão com o número temático *Le génome musical*.³² O editorial de Jonatham Goldman – *L'idée avant l'oeuvre*³³ – estabeleceu uma analogia com o projeto Genoma Humano, norte-americano, afirmando que o número da revista propunha “um início de percurso nos ‘genes’ da arte musical contemporânea”. Questionando o que estava na origem da obra e apelando à “*musikalische Gesandte*” de A. Schoenberg, apropriou-se do conceito de “idéia musical”. Ao defender que há um ponto de partida que de certa maneira se transforma e se revela na obra mesma, em oposição à idéia romântica de inspiração, deixou aberta a possibilidade para

³¹ *Genesis*: Manuscrits, Recherche, Invention. *Révue Internationale de critique génétique*. Paris: Jean Michel Place, n. 4, 1993. Número temático, *Écritures musicales aujourd'hui*, organizado por Peter Szendy.

³² *Circuit*: Musiques contemporaines. *Le génome musical*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, v. 17, n. 1, 2007.

³³ GOLDMAN, Jonatham. “*L'idée avant l'oeuvre*”. *Circuit*: Musiques contemporaines. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, v. 17, n. 1, 2007, p. 5.

que se proponha a existência de outros materiais para o estudo da “pré-história” de uma obra, que não apenas o som ou o papel.³⁴

Antecipando aos interessados a continuidade da discussão sobre o tema, Goldman esclareceu:

“Servir-se da idéia musical como fio condutor nos permite finalmente estudar a forma pela qual o compositor, praticamente, fabrica sua música: os conceitos dos quais se serve, as notas que faz e conserva, as atividades cognitivas de longa duração às quais se dedica. Por isso, de certa forma este número é uma espécie de prelúdio para o volume 18, número 1, que sairá no início de 2008, e estudará o ateliê do compositor, colocando a questão: ‘A composição musical, um artesanato?’ (...)”³⁵

Promessa cumprida, a *Circuit* de janeiro de 2008 foi batizada com o título provocador de *La fabrique des oeuvres*, número dirigido por Nicolas Donin e Jacques Theureau (IRCAM), o primeiro, musicólogo, e o outro, especialista em ergonomia. Agora os conceitos de “processo de criação” ou “estudo de rascunhos” realmente se ampliam, já que eles usaram a imagem de “caixa preta” e “caixa de ferramentas” para opor a visão romântica da inspiração à laboriosa tarefa de fazer, refazer, cortar, recortar e colar. Ao proporem a possibilidade de se recuperar o ateliê onde teriam sido e são criadas as diversas obras do repertório universal, imaginaram, na verdade, uma forma de entrosar espaço, história e tempo, alargando o sentido de *locus* ou local. Assim, a crítica genética, a musicologia e disciplinas afim concorreriam para trazer à luz os componentes ou ferramentas que povoavam os diversos ateliês dos autores, enquanto o exercício moderno da musicologia – a partir desta nova óptica – poderia capturar o “em se fazendo” de cada autor.

Donin e Theureau reconheceram os vários significados de ateliê como o espaço físico onde o compositor trabalha; o conjunto de instrumentos dos quais lança mão durante a execução – não apenas em sua casa - de maneira metafórica, “(...) o sistema de suas técnicas de trabalho e das estruturas de pensa-

³⁴ Exemplo de possibilidade de aproximação ao pensamento criador está nos “relatos composicionais” colhidos e editados por Sílvio Ferraz em *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

³⁵ GOLDMAN. “L’idée avant l’oeuvre”, *op.cit.*, p. 9.

mento musical que são as condições de possibilidade (...)” e, alargando ainda mais o sentido, “(...) até o conjunto da vida do compositor – em particular sua vida psíquica – enquanto fonte para sua vida criativa, o que pode ser ‘o atelier interior do músico’ (...)”³⁶, conforme Max Graf, num dos artigos do dossiê.

A postura, nova, significa, entre outros, deixar de buscar “(...) relações causais simples (por exemplo entre os supostos conteúdos das duas ‘caixas’) e abordar a atividade criadora como uma complexidade dinâmica cujos termos não são definidos *a priori*.”³⁷

Vale aprofundar a proposta dos autores:

“O ateliê que nos interessa aqui situa-se em algum ponto entre o segundo sentido (ainda muito topográfico) e o terceiro (já muito metafórico) que acabamos de distinguir. Ele designa justamente o meio da composição: ao mesmo tempo o ambiente que lhe forneceu as condições de possibilidade (material, objetos, arquivos...) e o conjunto dos problemas técnicos, opções estilísticas, antecipações e memorização dos elementos da futura obra em questão. Abordando-se em termos de operações materiais, será no sentido em que elas são animadas por um projeto. Abordando-se em termos de cognição, será na medida em que a cognição está situada, encarnada, não abstraída do ambiente com o qual o compositor interagiu. Esta noção de ateliê é então chamada a se desenvolver conforme a dupla necessidade de animar os objetos pela atividade e de unir os processos a suas gêneses.”³⁸

A amplidão do conceito de processo de criação ou análise de suas partes integrantes, da forma como proposta por Donin e Theureau, é mais do que confortadora, é conciliadora: aqui está contemplada a rica documentação que compõe os dossiês da crítica genética, bem como a valorização da documentação anexa que auxilia na construção dos vários sentidos nos quais estão inseridas as obras de nossos autores. Como é sabido, nem todos os acervos pessoais

³⁶ DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. “Ateliers en mouvement: interroger la composition musicale aujourd’hui”. *Circuit: La fabrique des oeuvres*. Montreal: Les Presses de l’Université de Montreal, vol. 18, n. 1, 2008, p. 8.

³⁷ Idem, *Ibidem*.

³⁸ DONIN; THEUREAU. “Ateliers en mouvement: (...)”, *op.cit.*, p. 8.

de compositores possuem os elementos suficientes para se recompor o trajeto da transformação das primeiras idéias musicais em obra construída. O acervo que pertenceu a Camargo Guarnieri possui alguns poucos exemplos e a parcela daquele que pertenceu a Francisco Mignone – ambos patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – não possui nenhum. Ao que parece, Camargo Guarnieri teria herdado de Mário de Andrade o hábito de se desfazer dos papéis de trabalho assim que certa obra fosse editada. A observação faz sentido na medida em que ele conviveu com o professor e amigo entre 1928 e 1945, freqüentando a casa dele pelo menos uma vez por semana. Mas as evidências são apoiadas na maneira como o compositor procedeu com o restante de seu acervo, na manutenção de matérias extraídas de periódicos coladas em álbuns, na guarda criteriosa de entrevistas e correspondência, entre outros.

No entanto, os exemplos se multiplicam quando se pensa em aliar o estudo da obra à aplicação dos princípios da metodologia da crítica genética ou do processo de criação – como a análise de papéis e tinta, as formas de ocupação do espaço, entre outros – na construção do catálogo de obras de nossos autores. Eis uma possibilidade de método complexo de trabalho que pode auxiliar na determinação do catálogo de obras de Heitor Villa-Lobos, ou seja, combinando-se a análise de papéis, tintas e ocupação do papel à documentação anexa, como programas musicais, correspondência e matéria extraída de periódicos. Principalmente para a pesquisa brasileira, é necessário conceber um alargamento no sentido da consideração das fontes que integrarão o *corpus* do trabalho abrigando-se documentação que vem sendo relegada a um segundo plano ou que, em certos casos, nem ao menos está acessível ao pesquisador.

Epistolografia e Música

Os acervos pessoais mais antigos só podem documentar a vida da música que foi escrita, aquela assentada sobre o papel e, por isso, numericamente tais acervos são modestos e parciais uma vez que toda a música de tradição oral não está ali representada. Aquelas coleções de autor registram, entretanto, a parte edificada intelectualmente, no plano das idéias sobre a Música, como se constata no diálogo epistolar de Mário de Andrade e Luciano Gallet, para citarmos um exemplo brasileiro do século XX. Logo, a carta se apresenta como um espaço de pesquisa possível para os musicólogos, instrumento que na dependência de arquivos mais ou menos completos pode ser conjugado ao testemunho da obra em si, vale dizer, a partitura.

A 19 de setembro de 1781 W. Amadeus Mozart enviou trechos da ópera em gestação, *O rapto de serrallho*, para Leopold, seu pai, acompanhados da relação dos personagens e respectivos intérpretes. Nada mais, além de um início, lacônico, dizendo que a amostra era enviada por não ter “(...) nada de novo nem de necessário para escrever...”³⁹. A 26 do mesmo mês o filho desculpou-se por ter feito que o pacote com os papéis enviados fosse pago contra-entrega e também por ter enviado apenas música – “(...) mas acontece que eu não tinha nada de necessário para escrever”⁴⁰ – respondendo a carta de um genitor provavelmente mal-humorado. No entanto, não se conhece o teor exato da resposta de Leopold que se interpola entre as duas missivas porque a correspondência deste período se perdeu talvez para sempre.

Annie Paradis escolheu a situação acima para iniciar o preâmbulo do livro que traz uma seleta da correspondência de Mozart dos anos 1756-1791 para, em seguida, estabelecer uma analogia entre o escrever cartas ou partituras. Diz a autora que a carta possui seus “tempi” próprios, “(...) suas tonalidades e seus modos, suas modulações, suas modalidades e suas leis. Suas alegrias e seus silêncios também”⁴¹ para, um tanto ousada, afirmar:

“Logo, continuamente Mozart escreve porque escrever – carta ou música – é uma obrigação; uma festa, também, de vez em quando.”

De fato, escrever música e escrever sobre música possui certas semelhanças, uma vez que o ato de confessar os projetos artísticos pode ser tão íntimo quanto falar de seus amores ou medos.

Ao apresentar uma seleção das cartas de Beethoven preparadas por Kalischer, J.S. Shedlock mostrou quão relativo é o trabalho de analisar e anotar as cartas dos compositores citando a maneira como o músico se referia ao Arquiduque Rudolph, um benfeitor que por vezes podia ser digno dos melhores elogios, para logo em seguida ser completamente depreciado. E se, na verdade, todos os seres humanos podem agir de forma elogiosa e logo em seguida

³⁹ PARADIS, Annie (ed.). *Mozart: lettres des jours ordinaires. 1756-1791*. Edição anotada por A. Paradis. Paris: Fayard, 2005, p. 15.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 16.

serem deploráveis, as cartas de personalidades notórias congelam ou cristalizam certas visões parciais⁴². Nem por isso alguém negaria a importância das cartas na construção de uma biografia, na medida em que são, o mais das vezes, a única possibilidade de se conhecer o pensamento do autor sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca.

E. L. Voynich concordou com o fato de que anotar e estabelecer o texto de certas correspondências seja tarefa bastante árdua, preparador que foi das cartas de Chopin em edição inglesa: o que é relevante? O que esclarece? O que é supérfluo?⁴³

As três questões provavelmente povoam a mente de todos aqueles que preparam a edição de cartas trocadas por personalidades que ganharam o reconhecimento público justificando o interesse crescente sobre determinada época e obras. Tomando nome e fato ao acaso, em que medida, ao esclarecer certa passagem de uma carta de Beethoven, é necessário informar que ele escreveu nove sinfonias? Vale dizer, o estabelecimento do conteúdo das notas de pesquisa devem obedecer a um delicado equilíbrio entre o que já foi bastante divulgado e aquilo que constitui matéria de conhecimento novo. Aliás, a pesquisa com este formato de documento, a carta, impõe rigor no tratamento da informação, bem como no estabelecimento do texto, uma vez que tem formato literário característico e marcado por duas personalidades diversas. E no caso do estudo dos processos de criação, a informação que se obtém da análise de correspondências pode, eventualmente, estar difusa em meio a várias missivas.

O preparo da correspondência mantida entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri⁴⁴ apontou para traços do cotidiano e da vivência de professor e aluno, trouxe à baila questões de interesse quanto ao processo de criação do músico nos momentos em que discutiram a análise de uma sonata ou quando o compositor adiantou os primeiros passos para escrever sua sinfonia. Questões de in-

⁴² SCHEDLOCK, J. S. (Ed.). *Beethoven's letters with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer*. Versão inglesa e prefácio de J. S. Shedlock. New York: Dover, 1972, p. viii.

⁴³ VOYNICH, E. L. *Chopin Letters*. Collected by H. Opianski. Versão inglesa, prefácio e notas de E. L. Voynich. New York: Dover, 1988, p. vi.

⁴⁴ TONI, Flávia Camargo. "Em tempo: a correspondência de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Estabelecimento de texto, notas de pesquisa e ensaio". In: SILVA, Flávio (coord.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: IMESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 189-320.

teresse quanto à formação dele ou a escolha de orientação especializada em intelectual do porte de Charles Koechlin tiveram que aguardar esclarecimento na pesquisa em outros acervos, estrangeiros inclusive.⁴⁵ E tais pesquisas não esgotam o que ainda é possível conhecer sobre o planejamento e evolução do pensamento musical do autor dos *Ponteios*.

De fato, a musicologia brasileira tem grandes chances de enriquecimento neste veio de trabalho, assim como na pesquisa sobre toda e qualquer documentação acessória dos processos de criação de nossos autores; e ocorre exemplificar com um documento pertencente à correspondência mantida entre Mário de Andrade e Luciano Gallet.

Entre 25 de agosto de 1926 e 5 de agosto de 1931 Mário de Andrade e Luciano Gallet trocaram, pelo menos, setenta e sete cartas e bilhetes, ou melhor, este é o número de documentos distribuídos entre os dois arquivos pessoais. O de Mário é patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e tem sido o objeto de estudo de equipe coordenada por Telê Porto Ancona Lopez e Marco Antônio de Moraes para a edição de seus mais destacados diálogos epistolares. O de Gallet é patrimônio da Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e lá chegou como parte integrante do espólio da Associação Brasileira de Música, a quem fora doada a documentação. A primeira correspondência esteve lacrada até 1995 e, a outra, até 2005, sempre por ordem testamentária. No entanto, no momento da abertura da parcela que pertenceu ao poeta, transcrevemos as cartas que ele recebeu do compositor e logo foi possível perceber a riqueza na troca de idéias de dois homens bem preparados e com interesses em comum no campo da Música. Cópia das cartas enviadas para o Rio de Janeiro foram agora ofertadas pela Biblioteca carioca ao IEB/USP e será possível recompor parte significativa dos trajetos dos dois amigos e músicos.

Quatro anos após o início da troca de cartas Luciano Gallet escreveu para São Paulo:

⁴⁵ TONI, Flávia Camargo. “*Mon chère élève*: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, n. 45, set. 2007, p. 107-122.

“Rio 18.8 30”⁴⁶

Mário

Você recebeu a carta e registrado de outro dia?

Tenho dois assuntos urgentes.

1º Sócio Correspondente Deve ter chegado aí uma comunicação da ABM, nomeando você para correspondente e prevenindo a respeito de igual convite a Félix de Otero. Foi decisão que significa desejo de contar com teu auxílio eficiente, e reflexão sobre sua falta de tempo. Sem entrar em detalhes de entendimento mútuo ou não (que ignoro) e que naturalmente todos daqui ignoram, se for possível qualquer conversa ou entendimento de jeito a agitar a questão, é o que desejamos. De qualquer forma escreve-me a respeito esclarecendo esta situação criada (na melhor de intenções) pelo Conselho Diretor da ABM.

2º Concerto Inaugural

Pensou-se num programa assim:

Ia. Parte - Órgão

Ila. Parte- Trio Brasileiro

IIla. Parte- Piano Tomás Teran (Espanhóis-Brasileiros)

Tinha havido idéias de um concerto grandioso; mas é melhor mais simples e mais viável, ficando entretanto bom.

Agora a Ia. parte - O Órgão do Instituto já foi de fato inaugurado - mas em verdade não foi. Compreenda como puder. Seria inédito, e de alto interesse, o nosso programa inaugural com órgão. Mas...seria também preciso um ótimo organista. E só vejo para isso Franceschini daí. Você pode intervir junto a ele? Se pode, seria preciso saber.

- a) Se ele pode aceitar um convite da ABM para seu concerto inaugural (que seria também a inauguração real do órgão do instituto)
- b) Em que condições de tempo e... dinheiro.
- c) Provavelmente no mês de setembro (ainda sem data)
- d) As condições financeiras de ABM, são por enquanto precárias, encarando-se portanto as possibilidades viáveis de parte a parte
- e) Mesmo porque há idéia de fazer grátis este 1º concerto.

⁴⁶ Carta assinada: “Luciano Gallet”; datiloscrito original, fita azul; papel branco, timbrado: “ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA”, filigrana; 1 folha; 24,4 x 20,7 cm; bordas esquerda e inferior irregulares. PS. (Catálogo da Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade, on-line, www.ieb.usp.br). Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Isto caso você possa intervir.

Caso não o que devo fazer para saber a solução? Qualquer das respostas deste 2º caso é de muita urgência para nosso governo imediato.

Se você vê um jeito qualquer de resolver este caso satisfatoriamente, confirme com tua intervenção.

Com um abraço amigo do Gallet. Rio”

Um documento curto e aparentemente tão simples coloca, de imediato, a necessidade de se conhecer outros três personagens, quais sejam, Felix Otero, Tomás Terán e Fúrio Franceschini, músicos de projeção em São Paulo e no Rio de Janeiro. Além disso, situa a época de criação da Associação Brasileira de Música e os preparativos para o concerto inaugural com o emprego do órgão que até hoje está instalado no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música. O fato nos propõe, então, um dado aparentemente novo – a inauguração de um instrumento pouco usado - e a instalação de uma sociedade musical com a possibilidade de atuação em pelo menos duas cidades.

Embora a atividade da ABM não seja ignorada por aqueles que trabalham com assuntos musicais transcorridos no período, a consulta de Gallet parece trazer dados novos. No entanto, parte significativa deste e outros dados de interesse estão alocados em mais de dois arquivos pessoais, já que são citados outros três nomes e pouco se sabe sobre a filial paulista da Associação.

Ou seja, se a pesquisa da correspondência de Luciano Gallet com Mário de Andrade busca uma aproximação do pensamento criador do autor de *Hieróglifos*, o que de fato ocorre, ela também resulta na ampliação de conhecimentos sobre a História da Música, para citarmos apenas uma das áreas interdisciplinares de trabalho.

Conclusão

Embora pareça haver uma tradição na exploração de documentos e estudos de fontes na Musicologia brasileira, o recente incremento de arquivos pessoais em nossas bibliotecas, centros de documentação e congêneres parece evidenciar que tais coleções, de um lado, necessitam de tratamento adequado para a recuperação de dados e construção de instrumentos de pesquisa; de outro, a proliferação de fólios com anotações pessoais de tantos músicos do século XX aponta para a possibilidade de enriquecimento da História da Música que aguarda por ser contada.

A parceria entre a Biblioteconomia, Arquivologia, Música e História poderá frutificar não apenas na formação de especialistas no trato documental específico e conseqüente construção de instrumentos de busca e recuperação de informação musical, como facilitará a localização de matéria de interesse para a Musicologia. Neste sentido, e tendo em vista a conformação de tais acervos, a possibilidade de se incrementar novas frentes de pesquisa reforça a possibilidade, também, de se incentivar as dissertações e teses no campo dos processos de criação.

Referências Bibliográficas

- BEWLEY, John. "Marking the way: the significance of Eugene Ormandy's score annotations". *Notes*. Middleton: Music Library Association, vol. 59, n. 4, jun. 2003, p. 828-853.
- BOZIWICK, George. "Henry Cowell at the New York Public Library". *Notes*. Middleton: Music Library Association, vol. 57, n. 1, sept. 2000, p. 46-58.
- CHAILLEY, Jacques. *Compendio de Musicologia*. Tradução de Santiago Martín Bermúdez. Madri: Alianza Editorial, 1991.
- DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. "Ateliers en mouvement: interroger la composition musicale aujourd'hui". *Circuit: La fabrique des oeuvres*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, v. 18, n. 1, 2008, p. 5-16.
- FERRAZ, Sílvio (org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- FISCHER, Heloísa (org.). *VIVA MÚSICA!* Anuário 2006. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Funarte, UNESCO, 2006.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck; Letícia Cobalchini; Simone Nunes Reis; Vincent Leclercq. Supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- . "La critique génétique aujourd'hui et demain". Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174> (acesso em 22/02/2008).
- HALL, Patrícia; SALLIS, Friedemann. *A handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HAY, Louis. "Qu'est-ce que la génétique ?" Disponível em <http://www.item.ens.fr/index.php?id=44566> (acesso em 8/03/2008).

- KERMAN, Joseph. "Beethoven's Early Sketches". *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, v. 56, n. 4, 1970, p. 515-538.
- _____. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- _____. "Sketch Studies". *19th Century Music*. Berkeley: University of California Press, v. 6, n. 2, 1982, p. 174-180.
- LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. Tradução de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: Códex, 2004.
- O'HAGAN, Peter. "From Sketch to Score: a Facsimile Edition of Boulez's 'Le Marteaux sans Maître'". *Music & Letters*. Oxford: Oxford University Press, v. 88, n. 4, 2007, p. 632-644. Disponível em <http://www.ml.oxfordjournals.org> (acesso em 29/02/2008).
- PARADIS, Annie (ed.). *Mozart: lettres des jours ordinaires. 1756-1791*. Edição anotada por A. Paradis. Paris: Fayard, 2005.
- SCHEDLOCK, J. S. (ed.). *Beethoven's letters with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer*. Versão inglesa e prefácio de J. S. Shedlock. New York: Dover, 1972.
- SCHELLENBERG, T. R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 4 ed., Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- TONI, Flávia Camargo. "Em tempo: a correspondência de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Estabelecimento de texto, notas de pesquisa e ensaio". In: SILVA, Flávio (coord.). *Camargo Guarnieiri: o tempo e a música*. São Paulo: IMESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p. 189-320.
- _____. "Mon chère élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, n. 45, set. 2007, p. 107-122.
- _____. "Ópera: uma composição a várias mãos. D.O. Leitura. S. Paulo: IMESP, a. 18, n. 1, jan. 2001, p. 22-26.
- VOYNICH, E. L. *Chopin Letters*. Collected by H. Opianiski. Versão inglesa, prefácio e notas de E. L. Voynich. New York: Dover, 1988.
- WALLON, Simone. *La documentation musicologique*. Paris: Beauchesne, 1984.